



**You have downloaded a document from  
RE-BUS  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Akt twórczy organisty w ramach liturgii Kościoła rzymskokatolickiego w kontekście wartości

**Author:** Bogumiła-Faustyna Dunikowska

**Citation style:** Dunikowska Bogumiła-Faustyna. (2012). Akt twórczy organisty w ramach liturgii Kościoła rzymskokatolickiego w kontekście wartości. W: J. Uchyla-Zroski (red.), "Muzyka w środowisku społecznym" (s. 205-219). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

Bogumiła-Faustyna Dunikowska

Uniwersytet Śląski  
Katowice

## **Akt twórczy organisty w ramach liturgii Kościoła rzymskokatolickiego w kontekście wartości**

### **Akt twórczy i kompetencje organisty**

Akt twórczy organisty będzie tutaj rozumiany jako nowe ujęcie rzeczywistości muzyczno-werbalnej, dokonywane przez organistę<sup>1</sup> wykorzystującego istniejące już składniki wypowiedzi muzycznej — jak melika, rytmika, harmonika, faktura i inne, wchodzące w zakres problematyki wykonawczej oraz stylistyki i interpretacji dzieła muzycznego — posługującego się instrumentarium<sup>2</sup> organowym przy wykorzystaniu głosu ludzkiego<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Naturalnie termin ten w równej mierze dotyczy organistki, ale by nie mnożyć pojęć niepotrzebnie, w tekście zostanie użyty wyłącznie w rodzaju męskim.

<sup>2</sup> Organista ma do czynienia z różnorodnym instrumentarium, gdyż każde klasyczne organy piszczałkowe to zasadniczo niepowtarzalne egzemplarze. Różnią się wielkością, liczbą i rodzajem głosów, budową, ilością i układem manualów (zwłaszcza w baroku), niekiedy strojem (bywają nierównomiernie temperowane), przeważnie mają klawiaturę nożną (pedał). Nawet użycie elektronicznych organów sumplingowych znamionuje wyjątkowość ze względu na architekturę, wielkość kubatury wnętrza i rodzaj pogłosu w przestrzeni, z jaką **współpracuje** organista w stale zmieniających się warunkach akustycznych — w zależności od ilości osób znajdujących się podczas nabożeństwa w obiekcie sakralnym, a także w zależności od zmienności warunków atmosferycznych (temperatura wpływa na strój, a to determinuje dobór głosów).

<sup>3</sup> Organista posługuje się głosem, towarzyszy wiernym tym samym, jego celem jest współuczestnictwo w wykonywanym śpiewie. Rolą organisty jest zastosowanie odpowiedniego tempa, adekwatnego kształtowania emocjonalności wyrazowej czy użycia oddechów i przerw we właściwych miejscach.

Tak jak w mowie wykorzystujemy znane słowa, nie unikając tworzenia nowych, celem **komunikowania się** z otoczeniem, aby wyrazić określone treści zawierające określony sens, tak i w grze liturgicznej organista posługuje się **językiem muzycznym** będącym nośnikiem określonego przesłania. I w jednym, i w drugim przypadku zachodzi konieczność uporządkowania myśli w celu jasnego jej przedstawienia. W grze organowej **myślą** jest instrumentalnie wykonany przekaz, niosący znaczenie emocjonalne, wyrazowe, medytacyjne (gdy opiera się wprost na tekście słownym albo gdy do niego nawiązuje, jak w przypadku **psalmu, pieśni** albo **opracowania chorałowego**), przyjmujący postać utworu — w formie improwizowanej bądź zapisanej jako kompozycja. **Słowami** możemy natomiast określić wszystkie elementy dzieła muzycznego, które stanowią **materię** utworu — tę wizualną (w postaci zapisu nutowego), akustyczną (którą słyszymy) i refleksyjną (która rodzi się w naszym umyśle podczas słuchania czy wykonywania muzyki). Nikolaus Harnoncourt twierdzi, że w muzyce baroku „koncepcja pomieszczenia wypełnionego dźwiękiem wiązała się z zamysłem religijnym”<sup>4</sup>.

Mikołaj Szymański, odnosząc się do teorii starożytnej, mówi o zawartej w niej obserwacji na temat pięciu faz tworzenia mowy, jak: wymyślenie treści, ułożenie jej we właściwym porządku, ubranie jej w słowa, zapamiętanie i wygłoszenie — i zaznacza, że można je odnieść do utworu muzycznego.

Improwizacja, praktykowana u historycznych źródeł liturgii, odgrywa znaczącą rolę w działalności artystycznej organisty. Julian Gembalski, jeden z najwybitniejszych organistów-improwizatorów naszych czasów, rozróżnia dwie podstawowe kategorie, dzieląc improwizację na sztukę repliki oraz improwizację swobodną.

Oba rodzaje znajdują szczególnie uprzywilejowany obszar w obrębie liturgii, ponieważ pierwszy znamionuje pełen odniesienia historycznego (stylistycznego) wymiar sensu (w nim — treści słownej). Można improwizować na tematy pieśni kościelnych, co najczęściej ma miejsce w czasie liturgii. Powstają wtedy całkowicie autonomiczne utwory improwizowane albo przyjmują one formę preludium wprowadzających do pieśni.

Drugi rodzaj, jakim jest improwizacja swobodna, znajduje zastosowanie w odzwierciedleniu duchowego aspektu danego okresu roku kościelnego, przeżywanej aktualnie uroczystości, czy pomaga w skupieniu i medytacji, będąc subtelnym tłem na przykład w ramach uwielbienia po przyjęciu komunii św. Julian Gembalski określa ten rodzaj swobodnej kreacji sztuką wypowiedzi subiektywnej.

Organista głęboko wierzący, czerpiący siłę z Eucharystii, będzie modlił się dźwiękami. Ta jego najbardziej wewnętrzna, twórcza wypowiedź będzie aktem

<sup>4</sup> N. Harnoncourt: *Muzyka mową dźwięków*. Przekł. M. C z a j k a. Warszawa 1995, s. 104.

wiary, dzięki któremu wrażliwi słuchacze mogą się duchowo ubogacić. Organista pokornie poddany duchowi adoracji (pokora to kolejny przyczynek odnoszący nas do wartości) zawsze będzie miał na uwadze najważniejszego, wręcz jedyne adresata swoich muzycznych działań w ramach liturgii. Właściwie należałoby powiedzieć, że będzie to kerygmaticzna odpowiedź na obdarowanie w powołaniu. Ponadczasowe wydają się słowa J.S. Bacha, że muzyka „nie powinna zmierzać do niczego innego niż do chwały Boga i pocieszenia ducha”<sup>5</sup>, o czym wspomina Enrico Fubini. Kardynał Joseph Ratzinger, a obecnie papież Benedykt XVI, dzieli się natomiast swoimi wrażeniami po wysłuchaniu kantaty Bacha w sposób, który warto zacytować: „Kiedy triumfalnie wybrzmiał ostatni dźwięk jednej z wielkich kantat Bacha, spontanicznie popatrzyliśmy na siebie<sup>6</sup> i równie spontanicznie powiedzieliśmy: »Ten, kto to słyszał, wie, że wiara jest prawdziwa«”<sup>7</sup>.

Kompetencje organisty liturgicznego łączą dwa zasadnicze obszary: pierwszy obejmuje nieustannie doskonaloną, także pod względem metodycznym, praktykę instrumentalną połączoną ze zdobywaniem wiedzy muzycznej (w jak najszerszym zakresie), drugi obszar to wiedza teologiczna, niezbędna dla prawidłowego funkcjonowania organisty liturgicznego. Akt twórczy organisty będzie zawierał w sobie relację między tymi dwoma obszarami, wzajemnie na siebie oddziałującymi i będącymi źródłem inspiracji twórczej. Profesjonalizm wymaga odpowiedniego wykształcenia. Przepisy regulujące te kwestie są na etapie kształtowania i zawarte są w regulaminach organistów poszczególnych diecezji.

### Miejsca aktu twórczego w grze liturgicznej

Pojęcie „liturgia” wywodzi się z języka greckiego i obejmuje dwa wyrażenia: rzeczownik „*ergon*” (‘czyn, działanie, realizacja ściśle określonego zadania’) oraz przymiotnik „*leitos*” (‘społeczny, grupowy, zespołowy, publiczny, wspólnotowy, eklezjalny’). „Liturgia” oznacza działanie zespołowe, czyn grupy kościelnej. Początki tego pojęcia wiążą się ze świecką tradycją starożytnej Grecji, występuje ono w starotestamentalnych tekstach hebrajskich oraz w *Nowym Testamencie*, gdzie odnosi się do rytualnego, synagogałnego kultu *Starego Testamentu*, oznacza publiczną służbę na rzecz wspólnego dobra, wyraża się w publicznym kulcie duchowym oraz w znaczeniu ściśle teologicznym określa rzeczywistość bosko-ludzką.

<sup>5</sup> E. Fubini: *Historia estetyki muzycznej*. Przekł. Z. Skowron. Kraków 1997, s. 230.

<sup>6</sup> Chodzi o ewangelickiego biskupa Johannes Hanselmanna.

<sup>7</sup> ks. J. Szymik: *Theologia benedicta*. T. 1. Katowice 2010, s. 113.

W nauczaniu Soboru Watykańskiego II natura liturgii zasadza się na kapłańskiej funkcji Chrystusa i obejmuje dwa nurty: zstępujący — od Boga do człowieka i wstępujący — odpowiedź człowieka daną Bogu. Ze źródła liturgii wypływają wartości religijne, same zarazem stanowiąc jej tworzywo.

Wspólnotowy charakter liturgii jest nośnikiem wartości, jaką jest współdziałanie wyrażane w śpiewie i recytacjach modlitewnych, odwaga w wyznawaniu wiary, poczucie przynależności grupowej i wynikająca z niej solidarność. Więź wspólnotową, tworzoną dzięki wspólnemu śpiewowi religijnemu, dostrzega wielu badaczy, jak ks. Ireneusz Pawlak czy ks. Bogusław Nadolski, o których wspomina w swoim artykule Bogumiła Mika. Dokonuje ona wyczerpującej analizy tego zjawiska<sup>8</sup>.

O śpiewie i pieśni *Stary Testament* wspomina 309 razy, *Nowy Testament* — 36. Spotkanie człowieka z Bogiem sprawia, że „różne obszary ludzkiego życia stają się pieśnią pochwalną”, jak to ujmie J. Ratzinger<sup>9</sup>. Pieśń jest najczęściej inicjowana przez organistę, z nim współwytokonywana, aktem twórczym organisty jest dobór tekstu, także wybór zwrotek. W ten sposób organista ma wpływ na przyswajanie sensu teologicznego, zawartego w pieśniach. Może, a nawet powinien go umiejętnie korygować, by wyrażał nieskażoną i zachowaną od zniekształceń doktrynę wiary katolickiej. Z doborem treści wiąże się wartość odpowiedzialności za kształt wyznawanej — też i przecież wyśpiewywanej — wiary. Marcin Luter w tym celu stworzył podwaliny dla chorału protestanckiego, aby — dzięki łatwo przyswajalnej poprzez śpiew strukturze pojęciowej — przybliżyć wiernym doktrynę religijną. Wiedza z zakresu teologii dogmatycznej okazuje się w takich działaniach niezbędna. Można zadać pytanie, czy wystarczająca jest wiedza teologiczna wymagana jedynie na poziomie elementarnym, jak to formułują zapisy wspomnianych regulaminów dotyczących organistów.

Joseph Ratzinger zauważa, że liturgia chrześcijańska — Eucharystia — jest ze swej istoty *Mysterium Paschae* — świętem Zmartwychwstania<sup>10</sup>. Ponieważ jest ukierunkowana eschatologicznie, jest skoncentrowana na teologii krzyża rozumianego jako adoracja, która jest obecnością zmartwychwstania. Mówiąc o kosmicznym i uniwersalnym charakterze liturgii, Joseph Ratzinger zauważa, że wspólnota nie staje się wspólnotą przez interakcję, ale że powraca do całości, z której powstała. Liturgia nie może zostać **wytworzona**, lecz musi zostać **przyjęta jako już dana** i ma być **ożywiana ciągle na nowo**<sup>11</sup>. Wiele uwagi J. Ratzinger poświęca muzyce kościelnej, dedykując jej osobny rozdział. Wska-

<sup>8</sup> B. M i k a: *Wieżiotwórczy wymiar pieśni religijnej na Śląsku*. W: *Pieśń religijna na Śląsku. Stan zachowania i funkcje w kulturze*. Red. K. Turek przy współudziale B. Miki. Katowice 2004, s. 101—113.

<sup>9</sup> Zob. kard. J. R a t z i n g e r: *Duch liturgii*. Przekł. E. Pieciul. Poznań 2002, s. 123.

<sup>10</sup> Zob. kard. J. R a t z i n g e r (Benedykt XVI): *Święto wiary. O teologii mszy świętej*. Przekł. J. Merecki. Kraków 2006, s. 64.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 65.

zuje w nim na niebezpieczeństwo redukcji liturgii (w tym — muzyki kościelnej) do funkcji utylitarnej i przestrzega, że „niezbędnej prostoty nie osiągniemy przez zubożenie”<sup>12</sup>. Autor analizuje dalej obecny stan rozdzwiku między **udziwnioną abstrakcyjnością** wydumanych wyżyn w sztuce a **banalnym funkcjonalizmem**, który — co istotne dla naszych rozważań — „podważył w dużej mierze podstawy pierwotnego, wyrastającego z życia wyrazu artystycznego”<sup>13</sup>. Ta uwaga nadaje właściwy kierunek wszelkim twórczym działaniom organisty, aby nie popaść w wymienione skrajności, ale zawsze poszukiwać prawdziwego wyrazu artystycznego. Wartości, jakimi są prawda i piękno, sztuka i życie, z którego ona wyrasta, są fundamentalnymi wartościami znamionującymi godność osoby ludzkiej.

W dokumentach Soboru Watykańskiego II, dotyczących muzyki w liturgii, czytamy, że „muzyka jest integralną częścią akcji liturgicznej”<sup>14</sup>. Dalej czytamy, że: „z największą troskliwością należy zachowywać i otaczać opieką skarbiec muzyki kościelnej”<sup>15</sup>.

Skarbiec ten przez wieki gromadził i nadal gromadzi owoce aktów twórczych muzyków, którzy własnymi dziełami kompozytorskimi przyczynili się do jego powstania. Gdyby nie było tych aktów twórczych, skarbiec nie miałby racji istnienia! Akt twórczy organisty ma miejsce już w momencie zaistnienia **koncepcji repertuarowej** przed rozpoczęciem gry. Zamysł ten organista przeprowadza, opierając się na wiedzy teologicznej i znajomości prawodawstwa muzyki kościelnej, dostosowując repertuar do wskazanych treści liturgicznych na dany dzień roku kościelnego. Bierze pod uwagę hierarchię uroczystości, świąt, wspomnień liturgicznych i innych obchodów.

Pierwsze dźwięki oddawane na instrumencie poprzedzone są **wybo-rem dyspozycji głosowej** (spośród wielu możliwości, w zależności od wielkości i stylistyki instrumentu: barokowej, romantycznej, mieszanej i innych), odpowiednio do **utworu**, na którego wykonanie organista się zdecyduje. Przed rozpoczęciem celebracji może to być utwór instrumentalny, a na wejście, czyli rozpoczęcie Eucharystii, najbardziej stosowna jest pieśń kościelna z towarzyszeniem organowym, wprowadzająca w teologiczny wymiar okresu liturgicznego czy obchodów dnia. Ogólne wskazówki dotyczące doboru repertuaru zawarte są w opracowaniach z zakresu liturgiki. Jeżeli organista, będący równocześnie improvizatorem, wybierze tę niezapisaną formę kompozycji, będzie to akt twórczy sensu *stricto*. Tak samo gdy wykona własną kompozycję — czy to w postaci utworu solowego, czy kameralnego, instrumentalnego czy wokarno-instrumentalnego. Najczęściej organista będzie wykonywał utwory, w których współwy-

<sup>12</sup> Zob. kard. J. Ratzinger (Benedykt XVI): *O teologicznym uzasadnieniu muzyki kościelnej*. W: I d e m: *Święto wiary...*, s. 93.

<sup>13</sup> Ibidem.

<sup>14</sup> „*Sacrosanctum concilium*”. *Konstytucja o liturgii świętej*. Watykan 1965, nr 6, art. 114.

<sup>15</sup> Ibidem.

konawcami będzie lud, a właściwie należałoby powiedzieć: chór wiernych. Dużo pozycji wykona solistycznie na organach, często wykonując równocześnie solowe partie wokalne (np. w pieśniach, które skomponował). Tu nieco rzadziej pojawi się improwizacja ze względu na integralność tekstu. Liturgista ks. Piotr Greger podkreśla, że zgodnie z wykładnią liturgiczną śpiew przynależy do słowa. Improwizacja wokalnie-instrumentalna jest możliwa i bywa wykonywana przez posiadających odpowiednie umiejętności muzyków. W doborze spośród gotowych kompozycji innych autorów oraz w przez siebie skomponowanym bądź zaimprowizowanym repertuarze ma miejsce akt twórczy. Dotyczy to również kolejnych etapów celebracji, jak utwory (pieśni bądź utwory instrumentalne) wykonywane podczas przygotowania darów ofiarnych, w trakcie procesji komunijnej, na uwielbienie bądź na zakończenie mszy św. Aktem wyboru organisty są także dodatkowe momenty ciszy. O konieczności świętego milczenia traktują dokumenty, wymienia je zwłaszcza *Ogólne Wprowadzenie do Mszału Rzymskiego*<sup>16</sup>. Pauzy mają także w wykonawstwie znaczenie retoryczne i stosuje się je jako środek wyrazu. Ich dobór, długość, kontekst mają swoje miejsce w akcie twórczym, jakim jest — poza improwizacją — interpretacja, będąca sposobem wykonania zapisanej kompozycji.

Ks. P. Greger wskazuje na pewne napięcie w rozumieniu pojęć „cisza” i „milczenie”. Nadając ciszy cechę bierności, podkreśla aktywny czynnik milczenia. Pełne czci milczenie — jak je określa cytowane wyżej OWMR — jest integralnym składnikiem akcji liturgicznej. Liturgika dokładnie precyzuje, w których momentach należy wprowadzić milczenie (refleksyjne czy też modlitewne), a w których jest ono zalecane.

Innymi momentami, w których organista działa twórczo, są odpowiedzi w śpiewanych dialogach między celebransem a chórem wiernych — zawsze istnieje tu możliwość dokonania wyboru fakturalnego i harmonizacji, konieczna wówczas, gdy organista nie korzysta z gotowych opracowań, a jeśli z nich korzysta — zmuszony jest wybierać pomiędzy podanymi wariantami. Zawsze jednak samodzielnie musi dobrać dyspozycję, dokonać wyboru odpowiedniego manualu, zdecydować, czy poprowadzić partię pedału, czy też nie. Jedyną determinantą w dialogach z celebransem jest ustalona linia melodyczna śpiewów mszalnych.

Harmonizacja (autorska albo jako wybór dzieła innego kompozytora i wówczas twórczo interpretowana), sposób towarzyszenia, także i wybór, kiedy akompaniować a kiedy nie, przeważnie zależy od organisty. Prawodawstwo muzyki liturgicznej wskazuje miejsca, w których nie wolno wykonywać jakiegokolwiek muzyki towarzyszącej celebransowi<sup>17</sup>. Należy wspomnieć, że przepis ujęty

<sup>16</sup> Dalej w odniesieniu do *Ogólnego Wprowadzenia do Mszału Rzymskiego* posługuję się skrótem OWMR.

<sup>17</sup> *Instrukcja Episkopatu Polski o muzyce liturgicznej po Soborze Watykańskim II z 1979 roku.*

w numerze 19 *Instrukcji...*, mówiący o tym, że „gra solowa na instrumentach zabroniona jest od zakończenia Gloria Mszy Wieczerzy Pańskiej do jego zakończenia we Mszy Wigilii Paschalnej”, jest w praktyce kościelnej często nadzbyt gorliwie interpretowany. Organy całkowicie milkną wtedy, gdy — jak to jest wyraźnie zaznaczone — mogą przecież towarzyszyć śpiewowi.

Paradoksalnie dzieje się tak, że wtedy kiedy dochodzi do szczytu ekspresja teologiczna — jak to ma miejsce w uroczystości ustanowienia sakramentu Eucharystii i kapłaństwa, czyli w Wielki Czwartek — muzyka organowa, zamiast towarzyszyć śpiewowi, aby podkreślić doniosłość tej wyjątkowej uroczystości, bywa wygaszana do niebytu!

W częściach stałych mszy św.<sup>18</sup> aktem twórczym niewątpliwie jest wykonanie własnej warstwy muzycznej cyklu mszalnego, ponieważ teksty są ściśle ustalone przez Stolicę Apostolską i nie podlegają zmianie. **Organista musi mieć świadomość historycznej ciągłości liturgii, aby wszelkie działania twórcze zasadzały się we właściwym dla niej kontekście stałości.** Pogłębiona refleksja nad historią sprawowanej w Kościele liturgii pozwoli uniknąć niewłaściwych przedsięwzięć. Aby zilustrować ten wątek, można podać fakt, że pochodzenie ewangeliczne ma śpiew *Baranku Boży*, który został wprowadzony do liturgii w IV wieku z użyciem tytułu, jakim do Jezusa Chrystusa zwracał się Jan Chrzciciel<sup>19</sup>. Punkty celebracji liturgicznej, w których instrument milczy, są ściśle ustalone, organista posiada tę wiedzę i nie trzeba tu o tym szerzej wspominać. Są jednakże pewne obszary, nad którymi toczy się dyskusja. Przykładem może być powszechna w niektórych regionach kraju praktyka organistów, stosujących akompaniament do śpiewanych wersetów psalmu, co nie jest dozwolone w świetle stosownych dokumentów<sup>20</sup>. Ks. Piotr Tyrała dokonał analitycznego przeglądu publikacji Kościoła w Polsce, dotyczących muzyki liturgicznej<sup>21</sup>.

## W świetle dokumentów

Sposób wykonywania śpiewów liturgicznych i rozumienie roli muzyki w Kościele ewoluje. Widać zmianę podejścia autorów w poszczególnych dokumentach. Aby zilustrować ten proces, warto w tym miejscu wspomnieć o nie-

<sup>18</sup> Ordinarium Missae stanowią: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei*.

<sup>19</sup> R. Falsini: *Gesty i słowa Mszy świętej. Aby lepiej je rozumieć*. Tłum. A. Porębski. Kraków 2006, s. 63.

<sup>20</sup> ks. J. Filaber: *Zadania kantora, scholi i organisty podczas Mszy św.* W: I d e m: *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*. Warszawa 1997, s. 112.

<sup>21</sup> ks. R. Tyrała: *Dokumenty Kościoła w Polsce o muzyce liturgicznej*. W: *Musicam Sacram Promovere*. [Red. R. Tyrała]. Kraków 2004, s. 7—17.



których z nich, zaczynając od czasów bardziej nam bliskich. W *Motu proprio* Św. Piusa X o muzyce świętej — *Inter Pastoralis Officii Sollicitudines* z 1903 roku mowa jest o takich wartościach, jak **świętość i piękność** [!] **formy** oraz wynikająca z niej **powszechność**. Skupiając się na walorach chorału gregoriańskiego i klasycznej polifonii, **toleruje** on organy, zaledwie zezwalając na ich towarzyszenie śpiewowi, który traktowany jest nadrzędnie. Widać tu jednak otwarcie na *novum* w takich sformułowaniach jak to, że „Kościół zawsze uznawał i popierał postęp w sztuce, dopuszczając na usługi kultu wszystko, co geniusz w przebiegu wieków mógł stworzyć dobrego i pięknego, z zachowaniem jednak zawsze praw liturgii”<sup>22</sup>. Warto zauważyć, że jest tu mowa o wartościach *par excellence*.

Pojawiają się dalsze dokumenty dotyczące tej tematyki, jak *Encyklika do biskupów oraz innych ordynariuszy o muzyce kościelnej* — *Musicae Sacrae Disciplina*, która kładzie nacisk na wiarę i jakość życia wewnętrznego artysty, który — jeśli by nie był wierzący — „nie powinien przykładać ręki do sztuki religijnej”. Czytamy dalej, że muzyka cieszy się **uprzywilejowanym stanowiskiem**<sup>23</sup>. Ważne, z racji powszechnego oddziaływania w Kościele, są odniesienia do muzyki sakralnej, zamieszczone w *Konstytucji o świętej liturgii* — *Sacrosanctum Concilium*, gdzie wprost mówi się o wartościach takich jak: godność i świętość muzyki sakralnej, zaznaczając miejsce tej sztuki **ponad** innymi. Dokument precyzuje ponadto wyraźny **cel muzyki kościelnej**, którym jest głoszenie **chwały Bożej i uświęcenie wiernych**. Dla chrześcijanina świętość, rozumiana jako zbawienie, stanowi **cel wiary**, będący — w odniesieniu do własnej egzystencji — **wartością** najwyższą.

Praktyczne ujęcie soborowej myśli zyskało wyraz w dokumencie Świętej Kongregacji Obrzędów w postaci *Instrukcji o muzyce w Świętej liturgii* — *Musicam Sacram* z 1967 roku.

Wprost wymienia ona **artystów muzyków**, w ramach pojęcia „muzyka sakralna” stawia instrumentalną muzykę organową w jednym rzędzie z chórami gregoriańskim i polifonią, a także muzyką współczesną w **różnorodnych formach**. Widać, jak ewoluuje rozumienie sztuki muzycznej wśród pasterzy Kościoła i jak ten rozwój staje się inspiracją twórczych działań artystycznych organistów oraz innych muzyków, ofiarowujących owoce swej działalności wspólnemu dobru, jakim jest kościół powszechny.

<sup>22</sup> ks. A. Filaber: *Motu proprio Piusa X O Muzyce Świętej — Inter Pastoralis Officii Sollicitudines*, p. 5. W: Idem: *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*. Warszawa 1997, s. 11.

<sup>23</sup> ks. A. Filaber: *Musicae Sacrae Disciplina*. W: Idem: *Prawodawstwo muzyki...*, s. 25—26.

## Twórcze wczoraj, dziś i jutro

Nowego odczytania (by nie rzec: zakorzenienia na nowo) domaga się chorał gregoriański z pytaniem o towarzyszenie organowe. Aktem twórczym będzie zarówno interpretacja organowa poprzez stylizację neomodálną (albo w inny sposób — tu miejsce na *novum*) przystosowana do średniowiecznej historycznie tkanki muzycznej, jak i jej świadome zaniechanie, dla uwyrażnienia oryginalnego stylu brzmieniowości niepoddanej o wiele późniejszym wpływom systemu dur—moll i zmianą słyszenia interwałów nim spowodowaną. Uwikłani w paradoks między tym, co lepsze (bez akompaniamentu) a tym, co niekiedy konieczne (z akompaniamentem) organiści podejmują twórcze akty wyboru — bywa, że niekoniecznie najlepsze. Curt Sachs zauważa, że „strój równomiernie temperowany jest nieuchronny w świecie muzyki opartej na harmonii i stałych klawiaturach organów i fortepianów. W stylach czysto melodycznych jest on nieporozumieniem”<sup>24</sup>. Zaznacza także, że żaden śpiewak ani instrumentalista nie poświęciłby żywej melodii na rzecz sztywnego systemu temperacji<sup>25</sup>. Niemożność pogodzenia tego znaczącego napięcia nie straciła nic ze swej aktualności przez wieki.

Jeśli organista prowadzi scholę, chór czy inny zespół muzyczny, z którym pracuje w ramach działalności liturgicznej, również te jego działania będą nacechowane twórczością — w zakresie repertuarowym, interpretacyjnym, wykonawczym. To samo dotyczy działalności kameralnej organisty. Najczęściej przejawia się ona podczas liturgii przy zawieraniu sakramentu małżeństwa, nieco rzadziej — w okolicznościach liturgii pogrzebowej. Obchody wielkich uroczystości i świąt kościelnych stanowią okazję do zaprezentowania słuchaczom, będącym jednocześnie uczestnikami liturgii i jej współwykonawcami, kompozycji własnych organisty, opracowań jego autorstwa czy wreszcie interpretacji dzieł innych kompozytorów, w twórczo ukształtowanym repertuarze.

Psalm responsoryjny ma wielkie znaczenie liturgiczne i pastoralne<sup>26</sup>. Kardynał Joseph Ratzinger, a obecnie papież Benedykt XVI, w przepięknej książce: *Nowa Pieśń dla Pana*, która powinna być podstawą formacji organistowskiej, zauważa, że „dla chrześcijan to wezwanie, aby śpiewać Panu nową pieśń, nabrało szczególnego sensu. Widzieli oni w nim wezwanie do przejścia ze Starego do Nowego Przymierza, do chrystologicznej transpozycji psalmów”<sup>27</sup>. I dalej

<sup>24</sup> C. Sachs: *Muzyka w świecie starożytnym*. Przekł. Z. Chechlińska. Warszawa 1981, s. 324—325.

<sup>25</sup> Ibidem.

<sup>26</sup> ks. R. Tyrała: *Wprowadzenie teologiczno-pastoralne do lekcjonarza mszalnego*. W: *Musicam Sacram...*, s. 96.

<sup>27</sup> kard. J. Ratzinger: *Nowa Pieśń dla Pana. Wiara w Chrystusa a religia dzisiaj*. Przekł. J. Zychowicz. Kraków 2005, s. 161.

pisze obecny papież: „Nowa Pieśń sławi Jego [Jezusa — B.-F.D.] zmartwychwstanie i głosi przez to całemu światu nowy czyn Boga...”<sup>28</sup>. A więc akt twórczy Boga. Cóż za paralela nam się tutaj jawi!

Śpiew pomaga duchowo uchwycić znaczenie psalmu i wspiera refleksję nad jego treścią. Częstym błędem organistów jest dominujące nad śpiewem (dynamicznie i fakturalnie) towarzyszenie organowe, o czym była już mowa w nieco innym kontekście. Natomiast warto zauważyć, że wielokrotnie w samych psalmach spotykamy opis praktyki gry na instrumentach towarzyszących tej modlitwie, na przykład w Ps. 81, 3: „Zanućcie pieśń i uderzcie w bęben, w mile dźwięczącą cytrę i harfę”; Ps. 98, 5: „Grajcie Panu na cytrze i głośno śpiewajcie”; Ps. 108, 2: „Gotowe jest serce moje, o Boże! Będę śpiewał i grał”, także w Psalmach 149 i 150, gdzie niemal **słyszeć** grę instrumentów, recytując je. Autor natchniony nie mówi: **zaśpiewam psalm a l b o zagram**, ale łączy obie te funkcje: **zaśpiewam psalm i zagram**.

Psalm jest także modlitewną refleksją nad tekstem pierwszego czytania biblijnego, z którym się łączy<sup>29</sup>, i wraz z **aklamacją** przed *Ewangelią* tworzy kolejne miejsca aktu twórczego dla autorskich melodii, opracowań (w tym harmonicznym) lub interpretacji wykonawczej. Nowe *Ogólne Wprowadzenie do Mszału Rzymskiego* zaznacza, że psalm powinien być wykonywany przez psalterzystę, „gdyż wypada, aby psalm był śpiewany”<sup>30</sup>. Jeśli nie ma kantora psalmu, ani nie może on być śpiewany przez lektora, wówczas funkcję tę ma przejąć organista „najczęściej pełniący równocześnie funkcje kantora”<sup>31</sup>. Problem zasadniczy polega na tym, że ma to uczynić z miejsca czytań. Dokument niestety nie precyzuje, w jaki sposób ma tego fizycznie dokonać nieobdarzony darem bilokacji organista, przebywający zazwyczaj na odległym chórze, i to w krótkim czasie — pomiędzy *Kyrie* (i *Gloria*) a *Modlitwą wiernych* — o trudnościach ze złapaniem oddechu po takim biegu nie mówiąc.

Drugie określenie wspomnianej modlitwy brzmi: *Modlitwa powszechna*. W niej odnajdujemy przestrzeń twórczą do utworzenia (lub wyboru spośród wielu) wezwania słowno-muzycznego. Nie jest szczęśliwym pomysłem osnuwanie warstwą melodyczną długich i nieraz skomplikowanych konstrukcji werbalnych, obejmujących różnorakie intencje. Warto natomiast skorzystać z możliwości wspólnego śpiewu ewokatywnego wezwania — po przeczytaniu intencji — w postaci prostego refrenu, o treści synergicznie powiązanej z melodią doń

<sup>28</sup> Ibidem.

<sup>29</sup> Zob. o. G.M. S c o z z a r o: *Msza święta — stracona godzina?* Przekł. ks. J. Wilk. Katowice 2010, s. 34.

<sup>30</sup> OWMR, nr 16.

<sup>31</sup> ks. J. F i l a b e r: *Zadania kantora, scholi, chóru i organisty*, r. IV, p. 5 i 6. W: I d e m: *Prawodawstwo muzyki...*, s. 113. Funkcje organisty natomiast wymienia ten dokument na s. 112—113.

utworzoną, zamiast utartego, zwykle mechanicznego recytowania zawsze tej samej formuły: „Ciebie prosimy, wysłuchaj...”

Maciej Zachara, pisząc o tym, że nie ma jednego wzorcowego szablonu modlitwy wiernych, powołuje się na wspomniane już wielokrotnie Wprowadzenie do Mszału<sup>32</sup>, w którym jest mowa o mądrej wolności w układaniu wezwań modlitwy<sup>33</sup>. Można poczynić refleksję, że owa wolność dotyczy także sposobu wyrażania tej modlitwy.

Odrębną kwestię dającą organistcie największą możliwości twórczego działania stanowią nabożeństwa okolicznościowe (np. w Godzinie Miłosierdzia, ku czci świętych patronów parafii i inne). W sytuacji, kiedy organista sam tworzy plan nabożeństwa, już sam ten fakt oznacza akt twórczy. Nabożeństwo takie może składać się z samych aktów twórczych, również w warstwie słownej, jeśli kompetencja teologiczna organisty uprawnia do układania tekstów modlitewnych. Trzeba z naciskiem podkreślić, że sytuacja taka wymaga ściśle merytorycznej i konstruktywnej **współpracy** między organistą a celebransem, którą powinno cechować wzajemne zaufanie i obopólna gorliwość o piękny kształt sprawowanej liturgii. Dotykamy tu kolejnych **wartości**, jakimi są **piękno, współdziałanie, wzajemny szacunek, umiejętność współpracy**.

Zdarza się, że organista równocześnie jest budowniczym organów. Jako organmistrz może skonstruować zupełnie nowy instrument według autorskiego pomysłu albo dokonać adaptacji innego instrumentu do danego kościoła. W jednym i w drugim przypadku dokona wówczas aktów twórczych, które zmieniają nie tylko wygląd wnętrza świątyni, jej akustykę, ale nade wszystko ubogacą tworzenie artystycznego wymiaru liturgii poprzez muzykę organową. Obecność organów w Kościele zachodnim zawdzięczamy papieżowi Witalianowi (657—672). Od tego czasu następuje rozwój nie tylko form budownictwa, ale i wizji brzmieniowości w zmieniającej się estetyce.

Wraz z rozwojem kunsztu organmistrzowskiego idzie w parze dynamizm w zaangażowaniu tego instrumentarium w liturgię. Wśród szczególnie intensywnych zmian na polu budownictwa organowego w okresie baroku, a potem w romantyzmie, możemy mówić o stałej obecności tego instrumentu i o jego niezaprzeczalnym wpływie na rozwój zwłaszcza europejskiej kultury muzycznej. Ks. Robert Gajda zaznacza wypowiedź św. Augustyna o „organach pneumatyczno-powietrznych”, które miał na myśli Doktor Kościoła kiedy objaśniał Psalm 56<sup>34</sup>.

<sup>32</sup> OWMR.

<sup>33</sup> ks. M. Zachara MIC: *Msza święta. Liturgiczne ABC*. Warszawa 2006, s. 90.

<sup>34</sup> ks. R. Gajda: *Organy. Ich historia, budowa i pielęgnacja*. Katowice 2004, s. 7.

## W kulturze i duchowości

To znamienne, że w *Leksykonie duchowości katolickiej* została bardzo obszernie zdefiniowana muzyka kościelna, liturgiczna, religijna i sakralna<sup>35</sup>. Samo pojęcie duchowości w dokumentach Soboru Watykańskiego II pojawia się kilkakrotnie. *Katechizm Kościoła katolickiego* stosuje je wyłącznie samodzielnie, nie określając jego treści<sup>36</sup>. Chrystocentryzm spaja refleksję dotyczącą różnych aspektów duchowości i w odniesieniu do Chrystusa tworzą one istotową jedność<sup>37</sup>. Mówiąc o duchowości organisty, można, przy uznaniu wskazanej powyżej prawdy, odnieść ją do bogactwa wieloaspektowego wymiaru duchowości chrześcijańskiej i tylko w tym kontekście określeniem takim się posługiwać. Duchowość organisty znalazłaby swoje miejsce w ujęciu antropologiczno-psychologicznym, pośród takich form duchowości chrześcijańskiej, jak duchowość poszczególnych zawodów (lekarzy, nauczycieli), duchowość kapłańska czy osób konsekrowanych<sup>38</sup>.

Poprzez twórczą postawę i wierność powołaniu, rozwijając charyzmaty<sup>39</sup>, pielęgnując artystyczny wymiar życia, realizowany w liturgii w duchu adoracji (nawiązując do wcześniej przedstawionej myśli kard. J. Ratzingera), muzyk kościelny przyczynia się do rozwoju duchowego wiernych (w tym własnego), a tym samym do własnego (i wiernych) uświęcenia. Można powiedzieć, że jawi się tu wymiar kolejnej wartości, jaką przedstawia duchowość organisty<sup>40</sup>.

Po akceptacji wspomnianego św. Augustyna, dotyczącej śpiewu w kościele: „aby przez przyjemność uszu słabsza dusza mogła wznosić się do stanu pobożności”<sup>41</sup> św. Tomasz z Akwinu, w nawiązaniu do teorii muzyki Boecjusza, uzasadnia istnienie muzyki kościelnej w następujący sposób: „Aby zmysły ludzi słabych były bardziej poruszane do pobożności”<sup>42</sup>.

<sup>35</sup> *Leksykon duchowości katolickiej*. Red. ks. M. Chmielewski. Lublin—Kraków 2002, s. 551—555.

<sup>36</sup> Ibidem, s. 227.

<sup>37</sup> Ibidem, s. 231.

<sup>38</sup> Ibidem.

<sup>39</sup> Charyzmaty (gr. „dary”) to „specjalne dary Ducha Świętego ponad te, które są ściśle potrzebne do zbawienia. Bywają one dawane jednostkom lub grupom na korzyść Kościoła i świata, i zawsze powinna ożywiać je miłość”. Taką definicję charyzmatów podają autorzy: G. O’Collins SJ i E.G. Farrugia SJ w swoim *Leksykonie pojęć teologicznych i kościelnych*. Przekł. ks. J. Ożóg SJ, B. Żak. Kraków 2002, s. 42.

<sup>40</sup> Duchowość to „systematyczne i rozważne praktykowanie modlitewnego, pobożnego i zgodnego z przepisami życia chrześcijańskiego. W praktyce duchowość chrześcijańska zawsze nawoływała do życia ascetycznego i modlitewnego, w którym kierownictwo duchowe i światło Ducha Świętego ułatwiają rozpoznanie kierunku, w jakim są prowadzone jednostki i wspólnoty (1 Tes 5, 19—22; 1 J 4,1)”. Zob. ibidem, s. 70.

<sup>41</sup> św. Augustyn: *Wyznania* X, 33, 50. Tłum. Z. Kubiak. Warszawa 1999, s. 256.

<sup>42</sup> św. Tomasz z Akwinu, ST II-II, q. 91, a. 2 resp.

Wartości kultury muzycznej istotnie obecne w tkance religijnej społeczeństwa wymagają zainteresowania ze strony naukowców. Krystyna Turek uważa, że pilnym zadaniem nauki jest badanie wszelkich zachowań społecznych, obyczajowych i religijnych wobec nasilających się procesów cywilizacyjnych, postępującej unifikacji i uniformizacji kultury<sup>43</sup>. To zatroskanie wynika z obserwacji globalizacyjnych zjawisk, w których uczestniczymy. Joseph Ratzinger w drugim rozdziale swej książki, który poświęca w całości muzyce, dostrzega niekorzystne zjawiska, pisząc: „Nasza epoka [...] bez wątpienia stwarza trudne wyzwania dla Kościoła i kultury religii”<sup>44</sup>.

Zdumienie i niepokój podróżnika wywołać może fakt, że uczestnicząc w liturgii kościoła powszechnego na przykład w Chorwacji, słyszy on popularne piosenki religijne, z jakimi można zetknąć się we wszystkich krajach Europy i — według relacji misjonarzy — także w afrykańskim buszu (z „obligatoryjnym” towarzyszeniem keyboardów, zaopatrzonych w standardową wersję gotowych „układów” harmonicznoritmicznych). Taki rodzaj muzyki charakteryzujący się boleśnie ubogą melodyką, banalną harmonią i natrętnie prostackim rytmem.

Oprócz zjawisk negatywnych, współcześnie tworzą się obiecujące pola nowych koncepcji muzycznych, wyrażających się w liturgii. J. Ratzinger po zauważonych przez siebie trudnościach naszej epoki zaraz dodaje z nadzieją: „Nie ma jednak podstaw, by tracić ducha”<sup>45</sup>.

Z pewnością ubogaceniem tej rzeczywistości są ekumeniczne zapożyczenia z tradycji innych kościołów chrześcijańskich. Inspiracją bywa wokalna muzyka prawosławna. Dużą popularnością cieszą się śpiewy wspólnoty z Taizé, których autorem jest Jacques Berthier. O wielu współczesnych ruchach, charakteryzujących się właściwą sobie specyfiką kształtu wypowiedzi muzycznej, pisze Bogumiła Mika we wspomnianym wcześniej artykule.

Profesjonalizm organisty wyraża się przez odpowiednie przygotowanie do wytyczonych zadań. Dokonuje się to poprzez systematyczny rozwój, który także jest wartością. W działalności publicznej organisty, którą obejmuje gra liturgiczna, można dostrzec paralelę między akcją liturgiczną a koncertem. Do koncertu, będącego publiczną prezentacją repertuaru muzycznego, wykonawca przygotowuje się perfekcyjnie i systematycznie przez odpowiedni czas i z największym zaangażowaniem. Ma poczucie odpowiedzialności przed publicznością, która oczekuje od artysty prezentacji najwyższego gatunku, zgodnej z prawidłami sztuki muzycznej. Warto zastanowić się, czy tenże publicznie koncertujący organista w grę liturgiczną wkłada tyle samo wysiłku i jest tak samo zaangażowany? Czy wykonywana przez niego w czasie liturgii muzyka kameralna zawsze

<sup>43</sup> K. Turek: *Pieśń religijna w obrzędach przedpogrzebowych na Śląsku*. W: *Pieśń religijna na Śląsku...*, s. 58.

<sup>44</sup> kard. J. Ratzinger: *Duch liturgii...*, s. 139

<sup>45</sup> Ibidem.

jest poprzedzona niezbędnymi próbami ze współwykonawcami, jak to ma miejsce przed koncertem? Czy brany jest przez niego pod uwagę wymiar transcendentny czynności liturgicznych i wiążąca się z nim odpowiedzialność?

Może warto zapytać, ile koncertów jednego dnia jest w stanie rzetelnie wykonać artysta? Jaka może być kondycja muzyka, który występuje [!] piątą, szóstą, może i siódmą godzinę z rzędu w czasie niedzielnych i świątecznych uroczystości? Wykonawca liturgiczny angażuje się w sprawowaną czynność nie tylko emocjonalnie, ale jest to wysiłek obejmujący całego człowieka, podejmowany dla dobra innych, więc stanowiący wartość. W tym wysiłku uczestniczą zmysły słuchu, wzroku i dotyku, wzmaga się funkcjonowanie psychofizyczne. Do sprawności manualnych dochodzi technika gry pedałowej, więc wszystkie kończyny biorą udział w zintegrowanym działaniu, podporządkowanym intelektowi. Organista bierze czynny udział w interakcji, jaka nieustannie ma miejsce w liturgii, pomiędzy podmiotami w niej uczestniczącymi, jak osoba celebransa, kantorzy, lektorzy, psalterzyści, wierni i inni (schola, chór, orkiestra). Funkcje wyznaczone organistom są różnorakie. Aby zaangażowanie w sztukę wykonawczą było pełne, aby prezentacja muzyki liturgicznej — naznaczona odniesieniem do najwyższej wartości, jaką dla chrześcijanina jest Trójjedyny Bóg — była **godna**, muszą być spełnione odpowiednie warunki. W przeciwnym razie sfera artystycznej, zaszczytnej służby najwyższym wartościom, tkwić będzie w nieudolnym rzemiośle, rutynowym automatyzmie i braku wizji twórczej wykonywanej pracy. „To ważne, aby całości nadać piękną formę” mówi papież Benedykt XVI w rozmowie z Peterem Seewaldem. Wywiad nosi tytuł *Światłość świata. Papież, Kościół i znaki czasu*<sup>46</sup>.

Prawda, dobro i piękno to transcendentalia przyporządkowania bytu do podmiotu. Tak wartości te określa filozof ks. Leszek Łysień w swoich *Wędrownkach po metafizyce*. Dalej pisze autor, że „relacja bytu istniejącego do Bożej woli i intelektu konstytuuje piękno bytu, który wywołuje przeżycie piękna, gdy intelekt i wola kontemplatywnie dotykają bytu. Piękne jest coś nie tylko z racji istnienia, ale również z racji związania z porządkiem intencjonalnym. Piękno jest związane zarówno z istnieniem, jak i z przyporządkowaniem tego, co istnieje, intelektowi i woli Boga w sensie transcendentalnym, a osobie ludzkiej w sensie przedmiotu oddziałującego na nią”<sup>47</sup>.

Sztuka organowa obfitująca w akty twórcze wykonawcy, dokonujące się w czasie liturgii, wynika z wartości, którym służy i dzięki którym się rozwija. Organista poprzez grę komunikuje się horyzontalnie — z innymi ludźmi i wertykalnie — z Bogiem. Jest to dialog wpisany w figurę krzyża, który nadaje tej relacji wymiar nieskończony.

<sup>46</sup> Benedykt XVI: *Światłość świata. Papież, Kościół i znaki czasu*. Przeł. P. Napiewocki. Kraków 2011, s. 165.

<sup>47</sup> L. Łysień: *Wędrownki po metafizyce*. Kraków 2005, s. 121.

Bogumiła-Faustyna Dunikowska

**A creative act of an organist  
within the liturgy of the Roman-Catholic Church  
in the context of values**

S u m m a r y

A creative act of an organist constitutes a new quality when using well-known means. The values expressed in and via liturgy give a transcendental dimension to creative acts of an organist. A variety of forms of creative acts is related to organist competences. The establishment of the functioning of a musician in legislation of liturgical music clarifies many aspects of the possibilities of their activity. The questions on the level of education or way of organist functioning are connected with responsibility they take in this public service in favour of church community. The moments in which creative acts of an organist are possible prove how big in scope is the possibility of creative acts. The context of spiritual values appears throughout the whole work as the musicians' actions in liturgy are in a tight relation to them, expressed through them and inspired by them.

Bogumiła-Faustyna Dunikowska

**L'acte de création de l'organiste  
dans le cadre de la liturgie de l'Eglise catholique romaine  
dans le contexte des valeurs**

R é s u m é

L'acte de création de l'organiste constitue une qualité nouvelle avec l'emploi des moyens connus. Les valeurs qui s'expriment dans la liturgie et à travers elle, donnent aux actes de création un aspect transcendantal. La diversité des formes d'actes de création est liée aux compétences de l'organiste. Le positionnement du musicien dans la juridiction de la musique liturgique explique de nombreux aspects des modalités de son activité. Les questions sur le niveau de l'éducation ou sur la façon de fonctionnement des organistes sont liées avec la responsabilité qu'ils endossent dans ce service public au profit de la communauté de l'Eglise. La présentation des moments de la liturgie pendant lesquels les actes de création sont possibles, réalise la grandeur de l'espace dans lequel l'activité créatrice est praticable. Le contexte des valeurs définit toute étude car les agissements du musicien dans la liturgie sont dans une relation étroite, ils s'expriment à travers elle et sont inspirés d'elle.